

OLTRE LA SIEPE. L' INFINITO DI LEOPARDI IN TRADUZIONE PORTOGHESE

ROBERTO MULINACCI

ABSTRACT Senza alcuna pretesa di esaustività, questo articolo analizza le principali traduzioni de *L'infinito* leopardiano che sono state prodotte, in Portogallo e Brasile, tra il 1934 e il 1999.

PAROLE CHIAVE Giacomo Leopardi; ricezione, poesia; analitica della traduzione.

RESUMO *Sempretender esgotar o assunto, este artigo analisa as principais traduções de L'infinito leopardiano que foram produzidas, em Portugal e no Brasil, entre 1934 e 1999.*

PALAVRAS-CHAVE *Giacomo Leopardi; recepção; poesia; analítica da tradução.*

ABSTRACT *With no pretense of exhausting the topic, this paper looks into the main translations of Leopardi's *L'infinito* made in Portugal and Brazil between 1934 and 1999.*

KEYWORDS *Giacomo Leopardi; reception; poetry; translation analytics.*



In fin dei conti, tutta la poesia è traduzione.

Novalis

che Leopardi sia uno degli autori italiani di maggiore proiezione internazionale è talmente noto da non aver bisogno di ulteriori conferme. Basta, infatti, consultare un qualunque repertorio aggiornato di bibliografia leopardiana, per rendersi subito conto della vasta e ininterrotta fortuna, non solo critica, di cui gode all'estero il poeta di Recanati, dalla Francia agli Stati Uniti, dalla Germania all'Inghilterra, passando per Spagna, Romania, Polonia, ecc., in un'elencazione di contesti storico-culturali tanto geograficamente varia quanto documentalmente parziale e provvisoria. Parzialità che, nella fattispecie – e ben lungi da accademici “sciovinismi” disciplinari –, può essere misurata anche sull'esclusione, da questo virtuale atlante del leopardismo, del cosiddetto “mondo di lingua portoghese”¹, un'esclusione che suona ancor più singolare qualora si consideri la cronologia europea della ricezione leopardiana, rispetto alla quale esso sembra invece allinearsi, addirittura con un certo anticipo, alle tradizionali nazioni-guida del continente.

In effetti, al di là delle non amplissime cognizioni camoniane del Recanatese (perlopiù circoscritte al poema epico *Os Lusíadas*, anche se corredate probabilmente da qualche competenza nella lingua originale del testo, grazie in particolare al transfer dallo spagnolo), su cui avevano già indugiato i precedenti approcci comparatistici dell'Iberistica italiana², l'attuale filone di studi dedicati al tema ha visto altresì affacciarsi l'ipotesi – per altro, suffragata da puntuali riscontri delle fonti secondarie³ – di una circolazione dell'opera di Leopardi, in Portogallo, risalente addirittura alla metà degli anni trenta dell'Ottocento, vale a dire, un po' prima della morte del poeta. Il che, dunque, pur con tutte le cautele del caso, consentirebbe almeno di attenuare, se non proprio di rettificare, l'affermazione di una scoperta tardiva⁴, o, comunque, postuma, della poesia leopardiana da parte dell'Europa, nonostante la fruizione portoghese di quel *corpus* sia

1. L'espressione è tratta dall'articolo di Giuseppe Carlo Rossi, “Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese” pubblicato nel volume *Leopardi e l'Ottocento. Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani* (Recanati, 1-4 ottobre 1967), Firenze, Leo S. Olschki Editore, MCMLXX, pp. 565-576.

2. Cfr. Ramiro Ortiz, “Leopardi e la Spagna” in *Academia Româna. Memoriile Sectiunii literare*, seria III, tomul I, Mem. 7, Bucuresti, Cultura Nationala, 1924, pp. 41-56 e 301-430; Roberto Barchiesi, “Camões e *Os Lusíadas* na obra de Giacomo Leopardi” in *Estudos Italianos em Portugal*, nn. 17-18, pp. 40-51; Giacinto Manuppella, *Camoniana Italica*, nn. 282 e s., Coimbra, 1972.

3. Sull'argomento cfr. Mariagrazia Russo, *Um só dorido coração. Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2003, in particolare le pagg. 122-125.

4. Cfr. Giuseppe Antonelli, “L'influsso della letteratura italiana sulle letterature straniere” in Luca Serianni (a cura di), *La lingua nella storia d'Italia*, Roma-Milano, Società Dante Alighieri/Libri Scheiwiller, 2002, p. 444.

all'inizio condizionata dal clima storico-politico in cui si verifica, finendo così per privilegiarne i versi di ispirazione patriottico-civile su quelli più tipicamente lirico-esistenziali. Se a ciò si aggiunge, dovuto al tramite francese, il precoce trapianto brasiliano del modello Leopardi – modello, certo, poetico, ma anche filosofico, come avrebbe in seguito dimostrato, ad esempio, l'influenza della produzione in prosa (si pensi alle *Operette morali*) su uno scrittore della statura di Machado de Assis –, si capisce allora che il suo transito per l'area lusofona⁵ rappresenta un momento assolutamente non irrilevante nella storia della fortuna critica del Nostro.

Tra l'altro, una traccia concreta della durevole suggestione letteraria esercitata dal poeta di Silvia in Portogallo e Brasile, al di fuori delle consuete indagini intertestuali, può essere rinvenuta proprio nello sforzo traduttivo che ha accompagnato la conoscenza della sua opera in questi due paesi, dove, specialmente nel corso dell'ultimo secolo, varie generazioni di traduttori si sono cimentate nell'impresa di trasporre nella loro lingua il dettato italiano. A dispetto, infatti, di iniziative editoriali diseguali⁶, le traduzioni luso-brasiliane di Leopardi sembrano provare – assai meglio di quanto non facciano i talora vaghi indizi di influssi ed echi del poeta in entrambe le letterature nazionali –, quel “vorticoso gioco di introiezione”⁷ destinato a riattualizzare il testo leopardiano, non limitandosi a farne oggetto di letture accademiche o di emulazione creativa, bensì soprattutto transustanzandolo in nuova materia verbale.

A tale proposito, non sarà d'altronde superfluo ricordare come, in palese controtendenza rispetto alle normali dinamiche culturali fra centro e periferia, sia stato stavolta il Brasile a precedere di quasi una trentina d'anni l'antica metropoli nella traduzione di componimenti del Recanatense⁸. Una circostanza, questa, che forse si spiega non solo con la diversa composizione demografica dell'ex colonia, ad alto tasso di immigrazione italiana, ma altresì con una più profonda e costante diffusione del leopardismo, la cui eredità nelle lettere brasiliane – per dirla con Marco Lucchesi –, “parece menos discreta de quanto se tem imaginado”⁹, manifestandosi in molteplici forme, dall'ambito esegetico a quello propriamente poetico, senza dimenticare, appunto, le implicite questioni di ordine traduttologico da essa sollevate.

Si prenda, per esempio, *L'infinito*, che non è soltanto il testo leopardiano su cui si sono concentrate, in Portogallo e Brasile, le principali attenzioni della critica, ma anche, e soprattutto, quello più tradotto in portoghese: ebbene, lungi dal voler ridurre una complessa vicenda di storia della cultura a mero rapporto di proporzioni numeriche o, ancora peggio, prestare il fianco a sterili albagie nazionalistiche, qualunque indagine preliminare non potrà tuttavia esimersi dal sottolineare che, delle diciotto versioni succedutesi in questa lingua nell'arco di circa settant'anni (dal 1934 al 1999), ben tredici sono quelle brasiliane. Eppure, nonostante la conseguente tenta-

5. Mentre, però, in Portogallo, salvo alcune macroscopiche eccezioni, tra cui quelle di Antero de Quental e Fernando Pessoa, la lezione di Leopardi rimane perlopiù “sommersa”, confinata, cioè, nell'ambito di sparute conventicole di iniziati e non di rado avulsa – perfino strumentalmente – da una corretta esegesi di quell'esperienza estetica, in Brasile, invece, essa dà l'idea di subire con maggior forza il fascino del “mito” biografico che la sovrasta, alimentandosi della feconda dialettica tra il principio dell'*imitatio vitae* e quello dell'*imitatio stili*.

6. Cfr. Mariagrazia Russo, *op. cit.*, pp. 243-244: “In Portogallo, a tutt'oggi manca una traduzione completa dell'opera poetica leopardiana, essendo quella di Albano Martins una selezione ‘que abrange 17 das suas melhores composições’ e risulta totalmente assente la traduzione dell'opera in prosa del Recanatense.” Indubbiamente dotata di maggiore vitalità rispetto a quella portoghese risulta, invece, la ricezione della cultura brasiliana nei confronti di Leopardi, dalle due edizioni dei *Cantos* – quella del 1985 di Á. Antunes e quella del 1986 a cura di Mariajósé de Carvalho – al bel volume miscelaneo organizzato da Marco Lucchesi (Giacomo Leopardi, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996), dove all'ampia sezione antologica fa da pendant una serie di interessanti contributi critici.

7. Mariagrazia Russo, *op. cit.*, p. 248.

8. Alla versione di *A se stesso*, pubblicata nel 1894 dalla poetessa brasiliana Júlia Cortines Laxe sulla rivista *A Semana*, infatti, il Portogallo avrebbe risposto solo nel 1923, quando ancora *A si mesmo* compare, a firma di Alberto Osório de Castro, in un volume di poesie originali dell'autore lusitano.

9. In Giacomo Leopardi, *Poesia e prosa*, cit., p. 968.

zione di restringerne selettivamente il campo su base geografica, uno studio sistematico delle traduzioni lusofone de *L'infinito* avrebbe forse molto da guadagnare proprio da un'impostazione sinottica, capace, cioè, di *com-prendere* in un *continuum spaziale*, oltre che temporale, le progressive fasi di riscrittura di un unico "ipertesto", ricostruendone le commesure al di qua o al di là di ogni diffrazione linguistica (nel senso, va da sé, della variazione diatopica). Se, insomma, intendiamo in questo caso il termine "ipertesto" come una specie di catacresi indicante l'insieme dei singoli "metatesti" ovvero, la serie diacronica delle diverse traduzioni prodotte sulle due sponde dell'Atlantico, il bricolage comparativo a cui mi accingo a sottoporre l'idillio leopardiano¹⁰ permetterà di seguire, nel reciproco scarto delle varianti, tanto l'evoluzione delle poetiche traduttorie, quanto quell'incessante "movimento del linguaggio"¹¹ accelerato, di volta in volta, dal transito attraverso la *parole* altra.

Rem tene, verba sequentur an verba tene, res sequantur?

In uno dei suoi libri meritatamente più famosi, *La prova dell'estraneo*, auspicando "l'istituzione di una *critica delle traduzioni* parallela e complementare alla critica dei testi"¹², Antoine Berman tracciava un programma-manifesto della nuova traduttologia, da cui isolo, a mo' di epigrafe, questo aureo passaggio:

Non solo: a questa analitica della pratica traduttiva dovrebbe aggiungersi un'analisi testuale effettuata nell'orizzonte della traduzione: ogni testo da tradurre presenta una sistematicità propria che il movimento della traduzione incontra, affronta e rivela. In questo senso, Pound poteva dire che la traduzione è una forma sui generis di critica, nella misura in cui rende manifeste le strutture nascoste di un testo. Tale sistema dell'opera è, al contempo, ciò che offre la maggiore resistenza alla traduzione e ciò che la rende possibile e le dà senso.¹³

Se le traduzioni rientrano, quindi, a pieno titolo in una concezione sistemica della letteratura, offrendo, come abbiamo visto, solidi appigli a ricognizioni critiche di ampio respiro, saranno nondimeno le loro scelte pragmatiche ad essere qui di seguito chiamate in causa, sia sul versante degli "aspetti locutivi" che su quello delle "strategie illocutive"¹⁴. Scelte, dunque, da traguardare secondo la prospettiva concreta della resa testuale, che attiene alle intenzioni del traduttore, anziché da ripensare sotto forma di problemi inerenti al linguaggio, ossia, come pretesto di glosse teoretiche ad uso del linguista. Non bisogna, però, dimenticare, sulla scorta della citazione bermaniana, che un metatesto va letto anche in funzione del prototesto, contribuendo così ad illuminarne retrospettivamente la peculiare "sistematicità", intesa, appunto, quale mappatura degli inevitabili

10. Il corpus di traduzioni de *L'infinito* che costituisce l'oggetto della mia analisi – e qui trascritto integralmente in appendice – si basa su quello selezionato dalla collega Mariagrazia Russo nel suo bel libro, *op. cit.*, a cui devo inoltre l'ispirazione di queste note. Trattandosi, tuttavia, di un corpus che – probabilmente per problemi di stampa – risulta in parte inattendibile (con gli stessi testi attribuiti ad autori diversi o riportati in modo lacunoso, se non addirittura errato) si è dunque reso necessario, ove possibile, integrarlo con quello più ridotto presente in Marco Lucchesi, *op. cit.*, oppure, nel caso di Aloysio de Castro, con il testo inserito nell'articolo di Giuseppe Carlo Rossi, *op. cit.*

11. Cfr. Friedmar Apel, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

12. Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 17.

13. *Ibidem*.

14. Cfr. André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998, in cui per "aspetti locutivi" si intende "una completa padronanza della grammatica e del lessico" (p. 105) e per "strategie illocutive" i "particolari modi d'impiego dei mezzi linguistici" (p. 103), vale a dire, la specifica poetica traduttiva.

loci resistentiae disseminati nel tessuto linguistico dell'originale. Un criterio metodologico, quello qui esposto, che suona quanto mai opportuno ai fini di un'analisi che si pretende autenticamente contrastiva, condotta com'è su un *database* di tale ampiezza e varietà da rendere il puntuale raffronto dei testi impraticabile, perlomeno in modalità interlineare. Ed ecco allora che limitarsi a passare in rassegna i punti più contrastanti nella gamma delle traduzioni luso-brasiliane de *L'infinito* diventa non solo una strada obbligata per dare conto delle loro differenze, ma anche, paradossalmente, uno strumento prezioso per individuare delle ricorrenti analogie di interpretazione, utili, magari, a definire un comportamento traduttivo di tipo culturospecifico.

Mi propongo di ritornare sull'argomento più avanti. Intanto, però, sarà necessario partire dalla trascrizione del testo leopardiano:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.¹⁵

Questo, che è il primo dei canti – al pari degli altri, in versi sciolti – pubblicati poi sotto il nome di *Idilli*, fu composto nel 1819 e rappresenta, per comune giudizio critico, uno dei vertici assoluti della poesia del Recanatese, un'estasi lirica talmente sublime da risultare “un momento quasi irripetibile”¹⁶ all'interno di quella medesima esperienza estetica e, perciò, non a caso, assunto a privilegiato terreno di riflessione da parte della leopardistica internazionale, anche lusofona. Ometto, dunque, in questa sede, disamine previe del tracciato tematico-formale del componimento, per le quali rinvio ai numerosi studi disponibili in portoghese, oltretutto non di rado adeguatamente inquadrati nel contesto di problematiche traduttive inerenti giustappunto a codesta lingua¹⁷. Così come sorvolo, in fase di abbrivio, sugli esiti improponibili della sua prima versione

15. Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di M. Fubini (1964-71; edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigli), Torino, Loescher, 1992, pp. 116-117.

16. Franco Ferrucci, “Giacomo Leopardi” in *Storia Generale della Letteratura Italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. VIII (*L'Italia romantica. Il primo Ottocento*), Milano, Federico Motta Editore, 2004, pp. 433-531, alla p. 454.

17. A questo proposito si veda, in particolare, Andréia Guerini, “*L'infinito*: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos” in *Cadernos de tradução* n. VI-2000/2, pp. 105-114 e Andréia Guerini-Walter Carlos Costa, “Colocação e qualidade na poesia traduzida” disponibile in <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>.

brasiliiana, in prosa, comparsa a São Paulo nel 1934 a firma di Mário Graciotti e che risente, evidentemente, fin dalle dichiarazioni d'intenti¹⁸, di quell'etnocentrismo, forse inconsapevole, di cui "la captazione del senso"¹⁹ – in luogo della lettera – appare l'emblematica chiave di volta. Una metafrasi, quella di Graciotti, che, sotto le insegne di una sintesi ossimorica (libertà e fedeltà), tradisce una concezione obsoleta del tradurre, certo più affine, *mutatis mutandis*, alla logica del volgarizzamento medievale che non a quella dei moderni *translation studies*, sottraendosi così *a priori* all'applicazione di categorie analitiche di stretta pertinenza traduttologica. Se, insomma, la rinuncia al verso è già, di per sé, motivo più che sufficiente a giustificare lo stralcio di questo testo aurorale dal novero delle traduzioni de *L'infinito* propriamente dette, bisogna tuttavia rilevare che il rispetto delle matrici convenzionali della poesia non garantisce contro i rischi di un predominio delle preoccupazioni semantiche sul complessivo equilibrio intertestuale.

Lo si vede, ad esempio, in quella che è, di fatto, la prima vera trasposizione in portoghese dell'idillio, inclusa nel volume *Cantos de Leopardi*, uscito nel 1937 a Roma per commemorare il centenario della morte del poeta e comprendente diciotto liriche tradotte dal medico-letterato Aloysio de Castro. Il quale, a dispetto delle premesse, retoricamente improntate al principio di una sostanziale fedeltà della traduzione all'originale²⁰, ne elude poi con disinvoltura le più elementari corrispondenze, dimostrando in fondo di condividere con il suo predecessore Graciotti un'analogia vocazione alla parafrasi. Si badi bene che non mi sto riferendo ad omologie strutturali, di tipo – supponiamo – fonologico o prosodico, bensì, molto più banalmente, a quelle morfosintattiche o del significante, le quali vengono, invece, spesso sacrificate da Aloysio sull'altare di una prosaica chiarezza espressiva, a tratti quasi pedestre. A cominciare dallo scioglimento della dittologia gerundiva leopardiana ("*sedendo*" e "*mirando*") in una proposizione temporale esplicita introdotta dall'avverbio *quando*, che – oltre ad annullare l'originaria paronomasia (endo/ando) – spezza la contemporaneità logica e cronologica di quelle due azioni, facendo discendere il miraggio dell'infinito non tanto dai limiti oggettivi della visione (pregiudicata almeno parzialmente dalla siepe), quanto da una anteriore disposizione del soggetto percipiente al fantasticare (cfr. l'inciso "em devaneio", che precede l'atto del sedersi). Col risultato che, priva del fondamentale stimolo visivo, tutta l'esperienza poetica dell'appercezione racchiusa in questi versi si trasforma in una sorta di straniamento autoindotto, di cui l'io sembra avere, per giunta, il controllo assoluto, come si evince altresì da quell' "evoco" del v. 11, il quale costituisce la decisa alternativa volontaristica al "carattere semiistintivo e semicostruito"²¹ del *mi sovvien* leopardiano. E se, del resto, "evocare" non è proprio la stessa cosa di "sovvenire", il cui esatto significato coincide qui piuttosto con quello di "tornare a mente", implicando una maggiore autonomia, o perfino una certa casualità, del processo rammemorativo, il termine accentua un po' indebitamente l'idea di un definitivo ritorno in sé del soggetto, dopo che il traduttore aveva già sancito, con una abusiva chiarificazione²², la brusca interruzione dell'incanto sensistico (brusca, direi, soprattutto nei modi del grossolano "entrado em mim"). Ma non sono soltanto

18. "Dar à transposição para o português, não o perfume e a poesia dos versos leopardianos, que êsses são imanentes nos seus poemas, mas quanto possível, uma fidelidade completa ao difícil texto italiano" (in M. Russo, *op. cit.*, p. 217).

19. Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 29. A proposito di etnocentrismo in Graciotti si potrebbe forse citare, come caso paradigmatico, la trasformazione del *mare* leopardiano dell'ultimo verso in un più consueto (ad orecchie brasiliane) "oceano".

20. Cfr. G.C. Rossi, *op. cit.*, pp. 572-573.

21. F. Ferrucci, *op. cit.*, p. 455.

22. Cfr. A. Berman, *L'albergo della lontananza*, cit., p. 45: "[La chiarificazione] si tratta di un corollario della razionalizzazione, ma che investe più in particolare il livello di "chiarezza" sensibile delle parole, o il loro senso. Là dove l'originale si muove senza problema (e con una necessità propria) nell'*indefinito*, la chiarificazione tende a imporre il definito."

sottili distinguo ermeneutici ad essere appiattiti da questa versione de *L'infinito*. Si potrebbe, infatti, addurre a testimonianza delle sue intrinseche tendenze deformanti una serie di casi paradigmatici, che vanno dall'impoverimento qualitativo (per es., "intérmino", al posto del latinismo *ultimo*, nell'accezione di "estremo", riferito all'orizzonte, oppure, sempre in relazione ad esso, lo scrupolo pedantesco di quel "de um lado e do outro" rispetto alla funzionale indeterminatezza dell'italiano *da tanta parte*) all'impoverimento quantitativo (per es., l'arbitraria *reductio ad unum* dei due sintagmi "*interminati spazi*" e "*sovrumani silenzi*" nell'omnicomprensivo "espaços e silêncios sobrehumanos" che si ripete, più avanti, con l'ubertoso lirismo di "*la presente, e viva, e il suon di lei*" maldestramente disseccato in "presente ruidoso"), dalla dispersione lessicale (la simbolica essenzialità della povera siepe, equivalente leopardiano della pietra di Drummond, diluita nella coppia "silvado"/"sebe") al rovesciamento linguistico vero e proprio (così che, mentre in Leopardi il sopraggiungere di nuove sensazioni storna alla fine la paura, in Aloysio essa si dà come possibilità realizzata: "e com isto o coração se me apavora"). Senza contare, poi, che l'eliminazione di alcuni *enjambements* iniziali o la drastica limitazione del polisindeto o, ancora, lo scarso rilievo assegnato agli *shifters* (questo/quello) contribuiscono a un profondo livellamento dell'insieme, un livellamento al ribasso, da non confondere con una fisiologica omogeneizzazione e riassumibile invece nei termini di una "riduzione della forza illocutiva dell'originale al puro e semplice aspetto locutivo"²³. Stupisce, dunque, non poco – sia pure mettendo in conto l'amicizia personale con l'autore o cospicue dosi di diplomazia accademica – il giudizio positivo espresso sulla traduzione di Aloysio de Castro da parte del primo cattedratico italiano di studi portoghesi, Giuseppe Carlo Rossi. Anche perché, nonostante gravi su di essa tutto il peso di una secolare tradizione di "brutte fedeli" e "belle infedeli", con cui si è cifrato, grosso modo dal Seicento in avanti, il paradosso dell'intraducibilità, la versione del brasiliano è oggettivamente carente sotto molti punti di vista, meritando forse di figurare in una tipologia intermedia, quella che Benedetto Croce, in una celebre pagina, definiva "del terzo e non sopportabile genere delle 'brutte infedeli'"²⁴.

La svolta, però, nell'ottica della moderna traduttologia, stava finalmente per arrivare, grazie alla perizia di un autentico poeta "laureato" quel Vinícius de Moraes che, a più riprese, si è assunto l'onere di questa impervia sfida, riportandone esiti senz'altro onorevoli. Al punto che la sua prima versione de *L'infinito*, pubblicata nel 1944 sulla rivista *O Jornal*, può essere paradigmaticamente assunta a spartiacque di questa retrospettiva storica, autorizzando, da qui in poi – tranne, come vedremo, poche eccezioni – il confronto delle sole varianti, la cui incidenza sul piano testuale si riflette, certo, sulla valutazione del prodotto finito, senza tuttavia invalidare i parametri valutativi, che si mantengono nell'alveo di uno standard condiviso. Si potrà, dunque, discutere, eventualmente, se sia utile il ricorso all'*enjambement* nel verso iniziale, investendo sulla solitudine dello scenario di natura e, quindi, relativizzando in qualche modo la centralità, anche fisica, della siepe, o se, magari, la scelta di "immerge" sia per intero compatibile con l'immagine

23. A. Lefevere, *op. cit.*, p. 112.

24. Benedetto Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936, p. 104.

dell'annegare, laddove è ovvio che il risvolto metaforico (=dissoluzione) del verbo italiano fa aggio sull'aspetto prevalentemente concreto del suo corrispettivo portoghese, ma tutto ciò rientra nella normale dialettica di criteri estetici, influenzati dal gusto e dalla consuetudine, anziché nelle rigide maglie selettive di un più severo discrimine linguistico.

E mentre *L'infinito* di Vinicius era destinato a istituirsi in Brasile come una sorta di archetipo, a cui si sarebbero in seguito idealmente ispirate le altre traduzioni dei suoi connazionali, il testo del Recanatese usciva, all'incirca in quegli stessi anni (1947), anche in Portogallo, nella veste stazionata di Herculano de Carvalho, della quale, purtroppo, oggi ben poco si salva. Un ulteriore anti-modello, le cui risultanze ricordano, sotto taluni aspetti, quelle di Aloysio de Castro: non molto dissimile è, per esempio, la tendenza a esplicitare le sfumature connotative con parole e costrutti piattamente denotativi (“detém” “quedo” “esboço” “perco”), miranti a disambiguare gli snodi problematici dell'ordito, anche a rischio di sovrapporre loro interpretazioni erronee. È quel che accade, infatti, al v. 5, quando il confine leopardiano della siepe, al di là della quale si apre lo spazio immenso dell'immaginazione, viene inopinatamente spostato sulla linea dell'orizzonte (“pra lá daquele”)²⁵, perdendo così, ancora una volta, il nesso logico che subordina il lavoro della fantasia all'oggettiva imprescindibilità del reale e rendendo superflua, perciò, la presenza stessa di quell'ostacolo visivo (qui addirittura ampliato dalla zeppa metrica dell'aggettivo “alta”). Qualcosa di paragonabile, del resto, si registra pure qualche rigo sotto, con l'emistichio che conclude simbolicamente il primo tempo del componimento e che, rispetto all'originale, scambia il cuore con la ragione, collocandosi, in anticipo, nel solco dell'isotopia equorea dell'*explicit* (“a razão não se afunda”): soluzione paradossale, visto che non si limita a obliterare lo smarrimento dell'Io lirico, ma nega perfino quanto è già successo, ovvero, il prevalere della facoltà immaginativa su quella razionale, per non dire del “giro di valzer” a cui sono costretti i verbi interessati, trovandosi praticamente uno al posto dell'altro (“afunda”: *spaura* = “perco”: *annega*).

Questi difetti congeniti, che inficiano il testo di Herculano de Carvalho, sarebbero stati opportunamente emendati nella traduzione di un altro portoghese, l'illustre storico della cultura José Vitorino de Pina Martins, il quale nel 1961, con lo pseudonimo poetico di Duarte de Montalegre, riuscì a coniugarvi consapevolezza versificatoria e rigore filologico, realizzando un onesto compromesso intertestuale. Un compromesso ottenuto con una aderenza non sempre puntuale né sistematica alle strutture morfosintattiche originali e fatta, piuttosto, di strategie compensative che agiscono ai vari livelli, ripercuotendosi, ciononostante, positivamente sull'effetto generale della lettura. La quale, a dispetto di infedeltà letterali – per esempio, la relativizzazione del superlativo assoluto (*profondissima* diventa “tão profunda”), lo scioglimento perifrastico dei composti (*sovrumani* ridotto a “mais que humanos”, annullando, così, anche l'allitterazione con “silêncios”), ecc. – può apprezzare la desueta ricercatezza di alcuni termini, come il lusismo “outeiro”²⁶ in luogo di *colle* o l'infinito sostantivato “pensar” al posto del più comune “pensamento” oltretutto col vantaggio di inserire una parola tronca a far da pendant con quella italiana (*pensier*),

25. Il pronome riferito all'orizzonte anziché alla siepe (“além dele”) si trova anche in Lyra 1986.

26. D'altra parte il sintagma *ermo outeiro* è ampiamente attestato nella letteratura portoghese, da Bocage a Teixeira de Pascoaes.

risultante dall'apocope. Casi emblematici, a mio modesto avviso, di quella riarticolazione, da un livello all'altro, delle unità segniche, il cui complesso equilibrio si misura dunque non sulla biunivocità delle singole equivalenze (non sempre possibili tra sistemi linguistici diversi, ancorché parenti), ma sull'intera organizzazione semiotica, dell'espressione e del contenuto. Ed ecco allora che, di fronte all'impossibilità di conservare la sostanza extralinguistica, una traduzione poetica degna di questo nome può trasferire la sua tensione di pertinenza su altri elementi, magari quelli semantico-lessicali, più facili da caricare di valenze suppletive (si veda l'innalzamento di tono su vocaboli che in Leopardi risultano usuali). Alle volte, però, questa accennata propensione di Duarte Montalegre ad un linguaggio meno prosastico – peraltro, in perfetta sintonia con l'estetica leopardiana²⁷ – sembra prendergli la mano e ritorcerglisi contro, producendo risultati non proprio entusiasmanti: capita, pertanto, che il richiamo semantico del titolo (*infinito*, appunto), sia pure in posizione aggettivale, finisca succubo delle esigenze metriche dell'endecasillabo, convertendosi in un aulico ma improbabile “infindo” non per niente un *hapax legomenon* in questa serie traduttiva.

D'altronde, mentre Pina Martins tenta di contemperare le ragioni del cuore e della testa – che, al contrario, un sommo letterato e traduttore italiano come Vincenzo Monti invitava, con un po' di tatto, a sceverare²⁸ –, le versioni coeve de *L'infinito*, quelle di Henriqueta Lisboa e di Mário Faustino, sembrano propendere decisamente per il cuore, sfociando in due testi simili, pur nelle inevitabili differenze che li separano. Due testi in cui, più che altrove, il traduttore è posto al servizio del poeta, il quale tende a plasmare l'originale a sua immagine e somiglianza, senza, cioè, preoccuparsi troppo di un'astratta fedeltà alla lettera, sentita alla stregua di un ingombro da trascendere nella concreta ricreazione del messaggio. E in questo, devo dire, si distingue soprattutto la poetessa mineira che, nonostante l'esordio classico, nel solco dei modelli lusitani, si produce in una traduzione fortemente connotata in chiave di essenzialità espressiva, avendovi soppresso non solo quasi tutto il tessuto connettivo della sintassi leopardiana (quella segnaletica retorica a cui essa affida le sue più intime risonanze), ma, con esso, anche la progressione ritmica, ora soggetta a brusche accelerazioni e altrettanto repentine frenate. Si pensi alla congiunzione avversativa del v. 4, che, in Leopardi, funge da spia del passaggio alla nuova fase mentale del componimento e che, invece, Henriqueta arbitrariamente elide, creando una bizzarra continuità logica, oltre che cronologica, tra il (mancato) vedere e le altre sensazioni di cui si alimentano i pensieri dell'Io lirico. Oppure, si pensi alla struttura paratattica, coordinata nel testo d'origine da un sapiente utilizzo del polisindeto, che – insieme alla alternanza degli indicatori spaziali – mira proprio ad evitare l'isolamento sintattico dei versi²⁹ e a cui, per contro, qui corrisponde talora l'ipotassi (cfr. vv. 12-13) o, appunto, un perentorio arresto della frase. Non mancano, tuttavia, in questa traduzione anche indizi di una chiara coscienza poetica, come, ad esempio, nella riproduzione di quel *climax* di parole italiane trisillabiche, quadrisillabiche e pentasillabiche dei vv. 4-5-6, che trova, prima della cesura dell'emistichio successivo, una pausa nel trisillabo *quiete* e che il portoghese rispecchia

27. Cfr. Vittorio Coletti, “Giacomo Leopardi: la specificità della lingua poetica” in *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, pp. 244-253.

28. Cfr. Vincenzo Monti, *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*, Brescia, 1827, p. 96: “basta aver tatto, e saper scegliere: e sempre bene sceglierà, se la passione verrà dal cuore, non dalla testa”

29. Cfr. Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, 1985, p. 118: “La continuità tra i vari momenti è ribadita al livello sintattico dalla presenza di particelle congiuntive che tendono ad allacciare tra loro i singoli membri, proposizioni o interi periodi (*ma, ove, E, e, Così, e*)”

abbastanza bene, passando, in un decrescendo costante, dalle cinque sillabe di “profundíssima” alle quattro di “pensamento” fino alle tre di “transfundo” (da notare, tra l’altro, la felice soluzione di “espanta” per *spaura*, di cui riesce a recuperare consonanza e consistenza sillabica).

Certo, una vera traduzione non si può accontentare di una rara consonanza, al posto – poniamo – del chiasmo (v. il distico finale) o, ancora peggio, dei valori semantici fondamentali del testo, verso i quali, a proposito, Henriqueta non ci appare sempre rigorosa. Del resto, che si possa fare di meglio, su questo versante, lo conferma indirettamente Mário Faustino, seppure tra slanci di analoga disinvoltura nei confronti della fonte. Una disinvoltura, ad esempio, che lo porta ad alterare uno dei luoghi sacri della costruzione leopardiana, quell’*incipit* che è inconfondibile segnale di riconoscimento de *L’infinito* per intere generazioni di studenti italiani, le cui reminiscenze forse vacillerebbero di fronte all’audace stravolgimento egotistico del poeta brasiliano. Audace più per valenza simbolica che per effetti di forma e contenuto, giacché sostituendo il dativo affettivo del pronome con la prima persona del passato del verbo *amare* – secondo una prassi ripresa poi da Álvaro A. Antunes – oppure *ermo* con “deserto” non cambiano sostanzialmente né il ritmo né il significato del verso. Va da sé che “deserto monte” non equivale per eleganza a *ermo colle*, rappresentandone piuttosto un indebito abbassamento di tono, uguale e contrario, per giunta, al “brisa” sottostante, chiamato ad affiancare “vento” in una inopportuna *variatio* sinonimica, ma l’intenzione dell’opera risulta nondimeno salvaguardata. Se, però, appunto, il senso della traduzione poetica non si esaurisce semplicemente nella resa della sostanza linguistica, coinvolgendo parimenti il piano fonologico e dei tratti soprasegmentali, allora anche le correlazioni frastiche – di tipo lessicale e/o sintattico – hanno il loro fondamentale rilievo, in ispecie nel caso di lingue affini quali l’italiano e il portoghese, in grado di consentire addirittura calchi perfetti, nel pieno rispetto della ricchezza connotativa di ciascun termine. Ed è pertanto un peccato che Faustino abbia perso l’occasione di perseguire con maggiore acribia la strada della versione interlineare, la quale, lungi dall’essere la panacea di tutti i mali, è persa in determinate circostanze francamente auspicabile, se non altro rispetto ad alcuni eccessi interpretativi. Come, per esempio, quelli derivanti da una usuale³⁰ inosservanza dell’interpunzione originaria, i cui segni vengono spesso spostati un po’ impressionisticamente, a scapito della corretta intelligenza dei rapporti di coordinazione o subordinazione che sottendono: così, la frase celeberrima introdotta dai due gerundi – orfana, anche stavolta, del *ma* iniziale – diviene, secondo un ormai frusto *dejá vu*, un’esperienza dei sensi e non una finzione del pensiero, allo stesso modo in cui l’eliminazione della virgola, alla fine del verso 11, tracima nella *liaison* grammaticale tra “eterno” e “mortas estações”, trascinando con sé il complemento di specificazione stranamente al plurale (“delas” invece di “dela”). In coda, però, due parole sulla compattezza di questa testura, che Faustino riesce ad imbricare con il ricorso a vari artifici, tra i quali – oltre a quelli tipicamente leopardiani dell’assonanza (“vento”-“eterno”) e dell’allitterazione (“brisa”, “sussurra”, “essas”) – anche l’omoteleuto (“sentando”-“contemplando”) e soprattutto un fitto reticolo di simmetrie interne, rimiche (“monte”-“horizonte” | “comparando”-

30. Riferita, cioè, non solo a Faustino ma anche a coloro che lo hanno preceduto e/o che lo seguiranno. Cfr., ad esempio, i puntini di sospensione aggiunti da Jorge de Sena per preparare, in un crescendo di intensità, la conclusione del testo.

“buscando”) e non, sciolto poi nell’*explicit* da una abusiva rima baciata (“pensar”-“mar”).

Se, a partire da Faustino, l’esordio de *L’infinito* cessa, dunque, di essere un tabù per lo sperimentalismo dei traduttori – come avrebbero in seguito dimostrato anche Álvaro A. Antunes e Albano Martins –, la variazione sul tema più innovativa resta però quella fornitaci da Haroldo de Campos, in un testo già sottoposto a calibrati approcci esegetici³¹ e sul quale sarà perciò inutile dilungarsi eccessivamente. Mi limito appena, in questa sede, a sottolineare l’inversione di ritmo, da trocaico a giambico, inaugurata da quella dislocazione pronominale (“A mim”) in apertura di verso e che viene poi mantenuta per l’intero tristico, conferendo una particolare rilevanza estetica agli elementi-cardine del *continuum* fonico, vale a dire, l’Io, la siepe e lo sguardo. Ritorna ancora una volta, sulla scia di Vinicius, il forte *enjambement* incipitario relativo al paesaggio della visione, con quel “deserta” che sembra dilatarne i confini e, insieme, sancirne, anche lessicalmente, la spoglia concretezza, quando ormai si apprestano a proiettarsi su di esso le fantasie spazio-temporali prodotte da una mente meditativa (bella, al riguardo, la scelta di “me finjo”, calco perfetto del leopardiano *mi fingo*). D’altronde, se la scelta del sintagma “colina deserta” dà l’impressione di essere dettata da considerazioni metrico-prosodiche più che strettamente linguistiche – ancorché non sia da trascurare la collocazione dell’aggettivo dopo il nome, avente funzione restrittiva –, meno convincenti appaiono invece le motivazioni congeneri per il verbo “ruflar”, la cui equivalenza semantica con *stormire* non compensa del tutto la mancata identità della vocale tonica [i] (forse più adatta della [a] a suggerire quasi onomatopeicamente il lieve fruscio del vento), e soprattutto per quell’“afogo” che, nel rovesciamento dell’azione da intransitiva a transitiva, sottrae l’estasi visionaria al suo carattere ambiguo, per relegarla nelle modalità esistenzialistiche di un *cupio dissolvi* (si veda, altresì, la trasformazione dell’infinito *naufragar*, con la sua metaforica dimensione iterativa, nell’evento puntuale e culminante del “naufrágio”).

Purtroppo, però, l’equilibrato giustapporsi della traduzione di Haroldo – senz’altro una delle più riuscite, a parte questi piccoli rilievi – ai valori formali e contenutistici del testo leopardiano non è sempre prerogativa comune, nemmeno tra i membri di quell’eletta schiera dei traduttori-poeti, a cui appartengono ancora il portoghese Jorge de Sena e, tangenzialmente, il brasiliano Ivo Barroso³². Il primo sembra adagiarsi, nel bene e nel male, nel solco tracciato dai predecessori, da cui si discosta solo saltuariamente, anche se, non di rado, in modo abbastanza plateale: non tanto nel caso del nuovo sintagma proposto per *ermo colle* (quell’“erma altura” che è un *unicum* del genere, come lo sarà, più avanti, l’“eterno monte” di Pedro Lyra, sebbene dotato, rispetto a quest’ultimo, di maggiore pertinenza), quanto piuttosto in quello dell’inatteso scioglimento dell’evocazione immaginativa (ed “evoco”, infatti, era il termine scelto da de Sena per indicarne la fase d’avvio), la quale, in palese dispregio all’identico richiamo soprastante del “pensar”, è ora divenuta una pura “ideia” che, oltretutto, invece di annegare, “desce”. Un’immagine che, al di là dell’affine nucleo denotativo dei due verbi (*annegare-scendere*), connota la discesa dell’idea in senso accentuatamente filosofico, facendo scattare nei lettori più avveduti il sottile parallelismo con il Leopardi lusitano,

31. Cfr. gli articoli già citati di A. Guerini e A. Guerini-W. C. Costa.

32. In realtà, il nome di Ivo Barroso non può che essere in questa sede congetturale. Mi spiego: a conferma di quanto affermavo alla nota n. 10, il libro della Russo registra, infatti, due traduzioni identiche ma con differente attribuzione, risultando l’una di Dante Milano (p. 287) e l’altra, appunto, di Ivo Barroso e Helena Parente Cunha (p. 293). Poiché la stessa traduzione figura anche nel volume di Lucchesi (p. 219) a firma del solo Barroso, ne deduco, quindi – dal doppio indizio –, che Ivo Barroso e non Dante Milano ne sia l’autore. Se, naturalmente, la questione nulla cambia in termini di analisi traduttologica, a parte il fatto di poter riconoscere a Dante Milano, per primo, nel 1979, il merito di aver invertito la tendenza a tradurre *suono* come “rumor” (cosa che, evidentemente, non potrebbe più valere per Barroso 1996, preceduto in questo da Cunha), certo dal punto di vista bibliografico è una situazione assai spiacevole. Me ne scuso, dunque, a prescindere, con tutti gli interessati.

cioè, quell'Antero de Quental che proprio all'Idea (con la maiuscola, di matrice hegeliana), e al suo progressivo inabissarsi nel Nirvana, aveva dedicato una serie di sonetti di grande fascino.

Ivo Barroso, per contro, non è così innovativo come Jorge de Sena ma, nella sequenza combinatoria di varianti già viste o da rivedere, introduce alcuni elementi su cui è forse opportuno, *en passant*, soffermarsi. A cominciare da quell'*ultimo orizzonte* che qui si sdoppia in due sostantivi, affidando al complemento di specificazione ("dos confins do horizonte") il compito di riprodurre, nell'allungamento solo visivo del verso, l'apertura metaforica dello spazio, preannunciando, dunque, contemporaneamente il carattere illusorio dell'esperienza contemplativa. Del resto, l'effetto polifonico è sostenuto, oltre che dal solito *enjambement* ("colina"/"erma"), anche dall'insistita allitterazione ("erma" "esta" "extensa"/"(h)orizonte" "olhar" "oculta"), dove il lento ma deciso incupirsi dei suoni vocalici assume un vago sapore ipnotico che predispone al sogno ("na mente vou sonhando"). E se, forse, stona, con tale dimensione pseudo-onirica, l'idea di turbamento eccessivo veicolato dal verbo "aflige", quale possibile equivalente di *spaura*, non meno azzardata risulta, a prima vista, la scelta di "cantos" (v. 13) riferita al *suono* del presente, che finora era stato piegato, in modo uniforme, nella sfera semantica del "rumore" ("rumor" "ruidoso" "ruído", "rumores" "rumorosa"). Bisogna, perciò, riconoscere a Ivo Barroso il merito, se non altro, di aver spezzato questa catena sinonimica "dispregiativa", riportandone l'asse sul piano che le è proprio della *foné*, ovvero, di quella voce incarnata metaforicamente dal vento e di cui il suono – non, certo, il rumore e neppure, all'opposto, il canto – è la sua naturale, neutra, primigenia manifestazione.

Di questo "som" finalmente ripristinato, capace di restituire la sua autentica pregnanza poetica ad uno dei passi del testo leopardiano più problematici – almeno a giudicare dai testimoni fin qui prodotti – consente di dar conto, ad esempio, la prima traduzione (1980)³³ di Helena Parente Cunha, che si segnala altresì per una prassi tradizionalmente piuttosto inconsueta. Essa opta, infatti, per una literalità pedissequa, che sfiora la versione interlineare perfetta, rinunciando, però, a preservarne la metrica, come rivelano i decasillabi portoghesi non sistematici, alternati a versi di 12, 13 e 14 sillabe, senza contare l'ottavo verso, quello nel centro geometrico de *L'infinito* (*il cor non si spaura. E come il vento*), di cui la studiosa e scrittrice brasiliana procede ad una scomposizione bimembre, in un novenario e un quinario, corrispondenti ai due emistichi originari. Suddivisa, anche graficamente, in due parti e con un verso in più, la traduzione di Helena gioca tutto, dunque, sulle correlazioni 1:1 (ben 14 a livello di frase, al netto dei calchi imperfetti del v. 2, con "grande" in luogo di "tanta", e del v. 3, per via dell'iperbato), contando proprio sulle omologie lessicali e morfosintattiche tra italiano e portoghese per sortire effetti ulteriori, riguardanti non solo le figure del contenuto ma anche quelle dell'espressione (allitterazione, assonanza, ecc.). Non stupisce, perciò, che, laddove manchino equivalenze "automatiche" del portoghese, la traduttrice si ingegni a crearne di linguisticamente soddisfacenti, come accade, per esempio, con *spaura* il cui corrispettivo diventa, per analogia etimologica, "amedronta", salvaguardando, cioè, al pari dell'italiano, la radice verbale (*paura-medo*), ma non con la stessa espressiva concisione.

33. Diversa dalla versione del 1996, inserita nel volume curato da M. Lucchesi, *Giacomo Leopardi, op. cit.*, p. 151.

Ad una più bilanciata architettura poetica torna, invece, Álvaro Antunes, che nella sua edizione dei *Cantos* (1985) inserisce un *Infinito* “vecchio stile”, costruito non solo sull’indispensabile principio di negoziazione tra sostanze differenti – la linguistica e l’extralinguistica, appunto –, ma anche su un’implicita teoria del riuso, destinata a rimettere in circolo materiali pregressi e di non sempre facile amalgama (in ispecie con i nuovi). Come dimostra, ancora una volta, tra gli altri, il verso d’esordio, di chiara eco faustina, il quale sacrifica alla forte connotazione brasiliana del termine “morro” (utilizzato anche da Aloysio de Castro) la sillaba necessaria ad evitare la zeppa dell’aggettivo indefinito (“tão”), sulle cui conseguenze, semantiche e prosodiche, si è già espresso acutamente Albano Martins³⁴. Altro recupero piuttosto discutibile, non per la provenienza (di nuovo, Aloysio de Castro), bensì per gli esiti, è il verbo “arfar” cui spetta l’ingrato compito di avvicinarsi al bellissimo *stormire* leopardiano, senza averne, però, né l’eleganza, né il rigore, che, del resto, fa leva su una duplice azione, quella visiva dell’agitarsi e quella sonora del fruscio, irriducibili al movimento cadenzato, e propriamente affannoso (di suono, quindi, ripetitivo e cupo), del suo presunto equivalente portoghese. Se, d’altronde, l’idea di “arfar” si combinerebbe meglio con il “peito” del verso precedente, tradizionale metonimia di *cor*, questa tendenza a sostituire parole che tra di loro abbiano un rapporto di contiguità si nota anche un po’ sopra, allorché i diafani *spazi interminati* del Recanatese si polverizzano nell’ancor più astratta immaterialità delle “ares”, soluzione zoppicante sotto molti punti di vista, per esempio quello metrico, così da costringere il traduttore a correre ai ripari con il calco avverbale “lá” (“ares lá além daquela”), pleonastico, se non addirittura leggermente cacofonico.

Questa difficile coesistenza di Antunes tra vecchio e nuovo, cioè, spesso in bilico tra sperimentalismo e conservazione, viene al contrario originalmente risolta da Pedro Lyra, la cui versione dell’idillio leopardiano sembra avere maggiore consapevolezza del progetto che la sorregge, perseguendo, quindi, con lucida determinazione e senza infingimenti il proprio scopo. Scopo che, fin dall’*incipit*, può essere ravvisato non tanto nella fedeltà al modello, quanto, direi, nella fedeltà all’idea che il traduttore si è fatto del modello, o meglio, della autentica intenzione che presiede all’opera, quella realtà biografica e sentimentale nascosta sotto la superficie della lettera e di cui la traduzione tenta il faticoso recupero. A questo espressionismo traduttivo sono, infatti, riconducibili, secondo me, alcune delle soluzioni proposte da Lyra per gli ormai notissimi “luoghi topici” de *L’infinito*, tra i quali spicca indubbiamente *l’ermo colle*, che qui diventa, con un passaggio dal letterale al metaforico, “eterno monte” – forse perché illuminato per sempre dalla luce imperitura della poesia, ma anche perché eterno doveva apparire a Leopardi il conforto dato dal Monte Tabor al suo male di vivere – e, soprattutto, *il cor non si spaura*, trasmutato molto estensivamente in “a alma não se liberta” dove questa sorta di “rendere l’anima”, lungi dall’identificarsi col morire, mi sembra alludere al semplice affrancamento dello spirito dalle tristi pastoie terrene. E allora ha una sua coerenza, in questo nuovo scenario mentale, in cui la paura dell’immenso si è rovesciata nel vagheggiamento cosciente della libertà, l’idea che lo *stormire* di fronde assomigli al “gritar” – ossia, al grido di quella

34. Cfr. A. Martins, “Traduzir Leopardi” in *Tempo & Memória*, n. 1 (agosto-dezembro 2003), pp. 145-166: “O tradutor brasileiro [...] preferiu *morro* a *colina*, *outeiro* e *altura* e traduziu a expressão *cara mi fu* por *amei*. E porque com esta operação, o decassílabo claudicava, compensou a redução das quatro sílabas de *cara mi fu* às duas de *amei* pela introdução do advérbio *tão*, que passa a intensificar o sentido de *ermo*, aqui vertido por *deserto*, provocando, do mesmo passo, a troca de posição entre o substantivo e o adjetivo (*quest’ermo colle* passa a *este morro tão deserto*). E introduziu no verso uma nova cesura, na quarta sílaba, transformando o seu ritmo binário, de sentido ascendente, em ritmo ternário, isto é, alternando a sua linha melódica” (p. 150).

vita che l'Io vorrebbe dimenticare, ma della quale già si avvertono in sottofondo i "sons" – e che l'abbandono alla fantasia dell'immaginazione (*annegare*) sia infine equiparato ad un dissolvimento (cfr. "esfaz" vs "forjo" per *mi fngo*) del pensiero. Coerenza, tuttavia, non vuol dire legittimità e se l'interpretazione è una parte imprescindibile dell'*ars vertendi*, essa, però, non può darsi, come negli esempi citati, "al di fuori dell'oggettivazione linguistica della traduzione"³⁵, dovendo piuttosto sforzarsi di rimanere, quanto più possibile, nei limiti imposti dall'aderenza al testo fonte.

Un rilievo metodologico, questo, che vale solo in piccola parte per il portoghese Albano Martins. La sua traduzione, infatti, si muove diligentemente nell'ambito della poetica congenere, alle prese, cioè, con le questioni canoniche dell'interrelazione tra forma e contenuto, senza mai scalzare davvero l'orizzonte d'attesa, eppure senza mai giungere a risultati qualitativamente superiori a quelli del predecessore. Sarà che il disomogeneo assetto metrico – con gli endecasillabi piegati a misure oscillanti dalle 12 alle 14 sillabe – finisce per penalizzare la resa dell'insieme, ma, certo, ripensando per contrasto ad un esperimento simile (quello di Helena Parente Cunha), non si capisce dove stiano, almeno in questo caso, i vantaggi linguistici. In altre parole, se l'inosservanza dei vincoli formali produce nella scrittrice brasiliana un testo ad altissima reversibilità, capace di riconoscersi significativamente nell'idillio leopardiano, in Martins, per converso, quella stessa procedura si scontra con l'amara constatazione della incommensurabilità reciproca delle lingue³⁶, giustificando dunque un atteggiamento meno ossequioso nei riguardi dell'originale. E ciò spiega, appunto, la dislocazione dell'aggettivo "cara" nel primo verso, la quale, dettata "por razões de ordem fônica (o *a* aberto de cara é mais intenso que a nasal de sempre)"³⁷ e principalmente dalla volontà di mettere in risalto il "tonus afectivo"³⁸ che vi si concentrerebbe, riesce, sì, a sottrarre l'*incipit* all'obbligo – frequente in questa sede – dell'*enjambement*, però poi ne disperde l'apprezzabile tensione compromissoria in un alternarsi di infrazioni endecasillabiche e di aggiustamenti eufonico-razionalizzanti. Se di quelle si è già detto qualche rigo sopra, a proposito di questi ultimi, invece, basterà ricordare i vv. 2 e 3, in cui la predilezione leopardiana per le parole "vaghe" e "indefinite" soggiace alle esigenze di concretezza della lingua media, che ha bisogno di confini visivi ("diversos lados") o di distanze relative ("extremo")³⁹ per racchiudere il mistero. E più ancora si dovrà forse evidenziare la *variatio* dei vv. 12-13, che riduce la forza iconica di *e la presente/e viva, e il suon di lei* all'impatto complessivamente attutito di quel "e da que agora passa/e vive, do seu rumor", non solo, dunque, esplicitando il vorticoso succedersi del tempo e il carattere effimero dell'esistenza all'ombra dell'eternità, bensì creando anche una specie di *hysteron proteron* tra la stagione che passa e vive, anziché – di norma – il contrario. Da osservare, inoltre, due *new entries* lessicali: "sossego", al posto della dominante "quietude/quietações" (talora alternata con "calma") e "sobressalta" ulteriore, vano tentativo di avvicinamento alla concisa densità di *spaura*; due termini di sicuro utili per fenomeni di allitterazione interna o per rallentare l'andamento ritmico, un po' meno per effetti coesivi.

35. F. Apel, *op. cit.*, p. 34

36. Cfr. A. Martins, *op. cit.*, p. 151.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. Si veda (*Ibidem*) il commento di A. Martins a giustificazione della sua scelta di "extremo" in luogo di *ultimo*, dove emerge con chiarezza l'equivoco interpretativo ai danni di questo latinismo leopardiano (*ultimo*=estremo).

Negli anni Novanta del secolo appena trascorso, il testimone della traduzione leopardiana è infine passato nelle mani di Maurício Santana Dias e Óscar Dias Corrêa, con i quali si conclude anche questa mia carrellata analitica. Ed è una conclusione felice, in solida continuità con i migliori rappresentanti di quella ideale fase post-Vinícius, contrassegnata da una nozione più scientifica e moderna del processo traduttorio, la quale si rispecchia poi nell'adozione di conseguenti strategie illocutive. Strategie di cui fa ormai parte stabilmente, salvo rare eccezioni, non solo l'aderenza agli schemi formali, come pure l'attenzione alle qualità estetiche del testo fonte, che, per fortuna, tende, sempre più spesso di quanto non ne risulti plasmato, a plasmare la lingua del traduttore, con un maggiore equilibrio, insomma, tra la vecchia relazione *target-oriented* e quella odierna, prevalentemente *source-oriented*. E, di fatto, proprio a questo compiuto equilibrio intertestuale rinvia, per es., la versione de *L'infinito* di Santana Dias, autore dell'*incipit* che, secondo me, sa meglio coniugare i valori semantici dell'originale leopardiano con la sua manifestazione lineare, raggiungendo una sintesi quasi perfetta dei due livelli. Si potrà, magari, cavillare sull'esatta pertinenza di quel "monte" rispetto a *colle*, ma credo tuttavia che, al netto di ragionieristiche considerazioni riguardanti l'altezza del Monte Tabor, si possa francamente convenire sul rigore filologico, ritmico e timbrico di quel verso, così come degli altri (e sono la maggioranza) a cui qui si accompagna. Tra i quali mi piace menzionare in modo specifico il settimo, dove campeggia quel "com o pensar me invento", che mi sembra una valida alternativa all'insuperato "no pensar me finjo" di Haroldo de Campos, mentre, sul piano delle scelte lessicali singole, trovo eccellente, per esempio, lo "zunir" del vento, in cui convergono armoniosamente significato e suono, con la spirante /z/ che si unisce alla tonica [i] nella riproduzione fonosimbolica di quel soffio di vita. Peccato soltanto, allora, per lo sbilanciamento linguistico indotto dal peregrino "me aportam" del v. 11, che, se da un lato intende alludere al reticolo semantico principale della chiusa (quello marittimo), dall'altro appare troppo scopertamente concreto come possibile equivalente dell'astratto *mi sovviên*, di cui, per giunta, sfronda la ricca polisemia (che è sì *mi ricordo di*, ma è anche, e transitivamente, *mi viene in aiuto*), rimpiazzandola appena con l'ambiguità sintattica e convertendo, dunque, il soggetto lirico da motore a mero terminale di un processo che lo trascende.

Si tratta, del resto, di uno scarto di significato paragonabile, per difetto, a quello suggerito da un altro verbo, "invade", che Óscar Dias Corrêa offre in risposta alle medesime sollecitazioni critiche del passo in questione. Un verbo, a dire il vero, ben altrimenti enfatico (e, forse, poetico) rispetto al "me aportam", ma più facilmente contestualizzabile – anche *sub specie gramaticae* e nonostante l'inzeppatura colloquiale del doppio pronome ("a mim me") – nella successione psicologica di stati d'animo, che trapassano lentamente dalla febbrile attività del pensiero al catartico arrendersi dello "espírito". Ovvero, se Santana Dias si assume fino in fondo il rischio di cercare, in portoghese, la "commozione della lingua straniera"⁴⁰, riuscendo a preservarne – persino a costo di occasionali diluizioni – la densità semiotica ad ogni livello di analisi, Dias Corrêa, all'opposto, sceglie l'altrettanto occasionale deroga al testo italiano (si veda, per esempio, oltre a "espírito" per

40. A. Berman, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 88.

pensier, anche “cantar” al posto di *stormir*) pur di non minare alle basi la coerenza contenutistica del portoghese. Due modi diversi e complementari, insomma, di intendere l’atto del tradurre.

Fortunatamente, però, il mare de *L’infinito* non si è ancora chiuso sopra le sue traduzioni. Potremo, dunque, continuare ad immergerci in quelle infide acque e a naufragarvi, imparando così dai nostri individuali naufragi che “convivere con la provvisorietà non è una rinuncia, ma una conquista”⁴¹.

* * *

Un’ultima parola, chissà se necessaria, sulla natura di questo saggio. Il quale, per la materia di cui si alimenta (i testi letterari) e per l’approccio che lo informa (l’analisi della traduzione) implicava – fuori da ogni comoda logica di diplomatiche ipocrisie – un atteggiamento critico, cioè, presupponeva una presa di posizione, non fosse che per motivare letture, rilievi, dubbi inerenti all’oggetto di studio. Ciò non equivale affatto, però, ad arrogarsi una funzione prescrittiva, che rimane quanto mai estranea non solo alle mie intenzioni ma anche alle mie specifiche competenze. Del resto, da traduttore, ho un rispetto troppo grande per questo mestiere per non comprenderne le enormi difficoltà e soprattutto per accettare di vederlo svilto sotto qualsiasi forma. E, infatti, senza alcuna pretesa di insegnare niente a nessuno, mi sono accostato alle varie versioni de *L’infinito* da semplice lettore, un lettore bene o male avvezzo a muoversi tra questi due universi linguistici, ma soprattutto desideroso di capire: di capire meglio, paradossalmente, la propria lingua e la propria cultura, guardandole riflesse nello specchio delle case altrui. Così, sfuggendo alla pia illusione delle ricognizioni meramente descrittive, mi sono permesso di sottolineare non più che singole parole o costrutti, giudicati, dal mio personalissimo punto di vista, meno convincenti di altri, nell’assoluta consapevolezza, tuttavia, di non fornire a chi mi legge altra norma se non quella soggettiva e altamente opinabile del gusto.

41. Emilio Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.

APPENDICE

Aloysio de Castro

[1937]

Sempre caro me foi o ermo do morro
 Este silvado que, de um lado e do outro,
 Me exclue da vista o intermimo horizonte.
 Mas quando, em devaneio, aqui me sento
 Se me figuram, para além da sebe
 Espaços e silêncios sobrehumanos,
 A paz de profundíssima quietude
 E com isto o coração se me apavora.
 Ouvindo o vento que arfa entre os arbustos
 O silêncio infinito a este sussurro
 Vou comparando: e entrado em mim evoco
 A eternidade, as estações passadas
 O presente ruidoso. Assim se afunda
 Meu pensamento nesta imensidade,
 E neste mar é doce sossobrar-me.

Vinicius de Moraes

[1944, 1962, 1986]

Sempre cara me foi esta colina
 Erma, e esta sebe, que de tanta parte
 Do último horizonte o olhar exclui.
 Mas sentado a mirar, intermináveis
 Espaços além dela, e sobre-humanos
 Silêncios e uma calma profundíssima
 Eu crio em pensamentos, onde por pouco
 Não treme o coração. E como o vento
 Ouço fremir entre essas folhas, eu
 O infinito silêncio àquela voz
 Vou comparando, e vem-me a eternidade
 E as mortas estações, e esta, presente
 E viva, e o seu ruído. Em meio a essa
 Imensidão meu pensamento imerge
 E é doce o naufragar-me nesse mar.

Herculano de Carvalho

[1947 E 1983]

Sempre cara me foi a erma colina
E esta alta sebe, que de tanta parte
Do último horizonte o olhar detém.
Mas quedo e contemplando, intermináveis
Espaços pra lá daquele e sobre-humanos
Silêncios e profundas quietações
No pensamento esboço; onde, por pouco,
A razão não se afunda. E quando o vento
Ouço gemer nas folhas, eu, aquele
Infinito silêncio e estas vozes,
Vou comparando: e lembra-me o eterno
E as mortas estações e a que é presente
E viva e seus rumores. E através desta
Imensidade perco o pensamento:
E o naufragar me é doce neste mar.

Duarte de Montalegre

[1961 E 1963]

Sempre caro me foi este ermo outeiro
E esta sebe que de quase todo
O último horizonte exclui o olhar.
Mas sentado e olhando intermináveis
Espaços além dela, e mais que humanos
Silêncios, tão profunda quietação,
No pensar meu me iludo, e quase, assim,
O coração tem medo. E como o vento
Ouço gemer entre estas plantas, eu
Aquele silêncio infindo a esta voz
Vou comparando: e lembro a eternidade,
E as mortas estações, e a presente
Tão viva, e rumorosa. Assim entre esta
Imensidade o pensar meu se afoga:
E o naufragar me é doce neste mar.

Henriqueta Lisboa

[1961]

Sempre caro me foi este ermo outeiro
 E esta sebe que ao último horizonte
 Circundando me impede ao longe a vista.
 Sentado e contemplando mais além
 Os espaços, silêncios sôbre-humanos
 Percebendo e uma calma profundíssima,
 Em pensamento me transfundo. Quase
 Meu coração se espanta. E ao ouvir o vento
 Que sussurra entre as árvores, comparo
 Ao silêncio infinito sua voz.
 Sobreleva-me então o eterno: evoco
 As mortas estações e do presente
 Sinto a vida através de seus rumores.
 Na imensidão mergulho o pensamento:
 E nestes mares naufragar me é doce.

Mário Faustino

[ca. 1960]

Eu sempre amei este deserto monte,
 Como esta sebe, que tamanha parte
 Do último horizonte oculta à vista.
 Sentando e contemplando intermináveis
 Espaços além dela, e sobre-humanos
 Silêncios, profundíssima quietude,
 No pensamento afundo-me: e por pouco
 Não se apavora o coração. A brisa
 Sussurra entre essas plantas e eu aquele
 Infinito silêncio à voz do vento
 Vou comparando: e lembro-me do eterno,
 Das mortas estações, e da presente
 Que é viva, e o rumor delas. E buscando
 A imensidão se afoga meu pensar
 E naufragar é doce nesse mar.

Haroldo de Campos

[1969, 72, 75 E 77]

A mim sempre foi cara esta colina
Deserta e a sebe que de tantos lados
Exclui o olhar do último horizonte.
Mas sentado e mirando, intermináveis
Espaços longe dela e sôbre-humanos
Silêncios, e quietude a mais profunda,
Eu no pensar me finjo; onde por pouco
Não se apavora o coração. E o vento
Ouço nas plantas como rufla, e aquê
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando: e me recorro o eterno,
E as mortas estações, e esta presente
E viva, e o seu rumor. É assim que nesta
Imensidade afojo o pensamento:
E o meu naufrágio é doce neste mar.

Jorge de Sena

[1972 E 1993]

Sempre cara me foi esta erma altura,
Com esta sebe que por tanta parte
Do último horizonte a visão exclui.
Sentado aqui, e olhando, intermináveis
Espaços para além, e sobrehumanos
Silêncios e profunda quietude
Eu no pensar evoco; onde por pouco
O coração não treme. E como o vento
Ouço gemer nas ervas, eu àquele
Infinito silêncio esta voz
Vou comparando: e sobrevem-me o eterno,
E as idades já mortas, e a presente
E viva, e seu ruído... Assim por esta
Imensidade a minha ideia desce:
E o naufragar me é doce neste mar.

Helena Parente Cunha

[1980]

Sempre cara me foi esta erma colina
 E esta sebe que de grande parte
 Exclui o olhar do último horizonte.
 Mas sentando e mirando, interminados
 Espaços além daquela e sobre-humanos
 Silêncios, e profundíssima quietude,
 Eu no pensamento finjo; onde por pouco
 O coração não se amedronta.
 E como o vento
 Ouço sussurrar entre estas plantas, eu aquele
 Infinito silêncio a esta voz
 Vou comparando: e me recorda o eterno,
 E as mortas estações e a presente
 E viva e som dela. Assim entre esta
 Imensidade se afoga o meu pensamento:
 E o naufragar me é doce neste mar.

Álvaro A. Antunes

[1985]

Sempre amei este morro tão deserto,
 E esta sebe que por todo lado
 Do último horizonte o olhar me veda.
 Mas sentando e mirando, intermináveis
 Ares lá além daquela, e sobre-humanos
 Silêncios, profundíssima quietude,
 Eu no pensar me finjo; onde por pouco
 Meu peito não se assusta. E como o vento
 Entre estas plantas ouço arfar, aquele
 Infinito silêncio a esta fala
 Vou comparando: e me revém o eterno,
 E estações que morreram, e a presente
 E viva, o seu rumor. E assim eu nesta
 Imensidade afogo o pensamento
 E neste mar é doce o meu naufrágio.

Pedro Lyra

[1986]

Sempre caro me foi este eterno monte
E esta sebe, que de tanta parte
Do último horizonte o olhar exclui.
Mas sentado e mirando, intermináveis
Espaços além dele e sobre-humanos
Silêncios, e profunda quietude
No pensamento forjo; onde por pouco
A alma não se liberta. E como o vento
Ouço gritar entre estas plantas, esse
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando; e me advém o eterno,
E as mortas estações, e esta presente
E viva, com seus sons. Assim por esta
Imensidão se esfaz meu pensamento:
E o naufragar me é doce neste mar.

Albano Martins

[1986]

Cara me foi sempre esta erma colina,
E esta sebe, que por diversos lados
O extremo do horizonte veda ao meu olhar.
Mas, sentado e olhando, intermináveis
Espaços para além dela, e sobre-humanos
Silêncios, e sossego profundíssimo,
No pensamento imagino; então por pouco
O coração não se sobressalta. E, quando o vento
Nas folhas ouço sussurrar, aquele
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando: e lembro-me do eterno,
E das mortas estações, e da que agora passa
E vive, do seu rumor. Assim no meio
Desta imensidade o pensamento se me afoga:
E naufragar me é doce neste mar.

Maurício Santana Dias

[1995 E 1998]

Sempre caro me foi este ermo monte
 E esta sebe, que de uma grande parte
 Do último horizonte exclui o olhar.
 Mas sentando e mirando intermináveis
 Espaços além desta e sobre-humanos
 Silêncios de mais profunda quietude
 Eu com o pensar me invento; e por pouco
 O coração não treme. E assim como ouço
 Zunir o vento pelas plantas, eu
 O infinito silêncio a esta voz
 Vou comparando; e me aportam o eterno,
 E as estações mortas, e esta, presente
 E viva, e o seu soar. Assim entre esta
 Imensidão se afoga o pensamento:
 E o naufragar me é doce neste mar.

Óscar Dias Corrêa

[1999]

Sempre cara me foi esta colina,
 Erma, e esta sebe, que, em grande parte,
 Me exclui da vista o último horizonte.
 Mas, sentando e olhando os intermináveis
 Espaços, além dela, e sobre-humanos
 Silêncios, e profundíssima calma,
 No pensamento imagino; e, por pouco,
 O coração não cede. E como o vento
 Ouço cantar entre as plantas, aquele
 Infinito silêncio a esta voz
 Vou comparando; e a mim me invade o eterno,
 E as mortas estações, e esta presente
 E viva, com seus sons. No meio desta
 Imensidão se afoga o meu espírito:
 Meu naufragar é doce neste mar.

Ivo Barroso (o Dante Milano?)

[1996 o 1979?]

Sempre cara me foi esta colina
Erma e esta sebe, que de extensa parte
Dos confins do horizonte o olhar me oculta.
Mas, se me sento a olhar, intermináveis
Espaços para além, e sobre-humanos
Silêncios e quietudes profundíssimas,
Na mente vou sonhando, de tal forma
Que quase o coração me aflige. E, ouvindo
O vento sussurrar por entre as plantas,
O silêncio infinito à sua voz
Comparo: e quando me visita o eterno
E as estações já mortas e a presente
E viva com seus cantos. Assim, nessa
Imensidão se afoga o pensamento:
E doce é naufragar-me nesses mares.